Al Carissimo Andrea Capor...
ricordo dell'affetto e della stima
dell'autore

I LIMITI
DELLA SCULTURA



I LIMITI
DELLA SCULTURA

DISCORSO INAUGURALE

LETTO NELLA REGIA UNIVERSITÀ DI NAPOLI

il 16 Novembre 1877

DA

GIULIO DE PETRA

Professore di Archeologia
Direttore del Museo Nazionale di Napoli

NAPOLI
TIPOGRAFIA DELL'ACCADEMIA REALE DELLE SCIENZE
DIRETTA DA MICHELE DE RUBERTIS

1877

Il nostro lavoro del passato anno scolastico finiva quando erano ancora pubblicamente esposte le produzioni, che gli artisti d'ogni parte d'Italia avevano inviate alla Mostra Nazionale di Napoli. Cominciando oggi il nuovo anno, e primachè le cure e i doveri di tutti i giorni finiscano di portar via le impressioni rimasteci da quell'accolta di opere d'arte, voglio richiamarle ancora una volta alla vostra memoria. Poichè nessuna attività intellettuale dee rimanere esclusa da questo recinto; e se la Scienza e la Letteratura formano il nostro còmpito speciale, non per ciò possiamo rimanere estranei al movimento dell'Arte: la quale tanto più opportunamente può in questo giorno venirci a ricreare, in quanto essa è la festa dello spirito, ed oggi è il nostro giorno di festa.

Sfornito di competenza tecnica, e quindi restío ad impancarmi co' giudizi tecnici, nè volendo d'altra parte entrare nel campo delle impressioni già largamente mietuto e sfruttato, io mi restringo a talune osservazioni, che nascono dal raffronto della nostra arte contemporanea con l'arte greca.

Verrebbe in prima la pittura, che è l'arte veramente propria de' tempi moderni; ma per quanto una investigazione più acuta e comprensiva delle testimonianze scritte, congiunta allo studio dei vasi dipinti, degli affreschi rimasti nelle tombe greche ed etrusche e sulle pareti di Pompei, ci abbiano meglio istrutti sulla storia della pittura greca, la nostra conoscenza rimane ancora troppo inade-

quata a ciò che sarebbe necessario per un raffronto, che non voglia arrestarsi alle linee più generali. Invece per l'architettura, non solo abbiamo sotto gli occhi stupendi avanzi di costruzioni meravigliose, ma, quel che è più, la critica è arrivata a stabilire la teoria e lo sviluppo storico delle forme artistiche adoperate dall'architettura greca. Però gli edifizi del nostro tempo sono tanto diversi dai monumenti greci, che a volerli considerare nei loro schemi, il confronto diviene o inutile o inopportuno. E d'altra parte, come istituire il paragone sull'uso delle forme architettoniche, quando da un lato abbiamo il tempio greco, una delle creazioni più organiche, più splendide dello spirito umano, e dall'altro un eclettismo, il quale supplisce all'assoluta mancanza di originalità col ricercare tra i frantumi del passato e i concetti proprii del Risorgimento un soffio di vita, uno stile nuovo, che non è ancor giunto a trovare? Il ravvicinamento è così poco lusinghiero per noi, che cascano le braccia a farlo. Così il mio tema si circoscrive alla scultura, dove il risveglio è indubitabile, e vivace anche, se si guardi al numero grandissimo di opere esposte.

Di questo risveglio, che avviene sotto i nostri occhi, possiamo facilmente renderci conto. Gli Dèi del vecchio Olimpo eran morti per noi, ed erano con miglior ragione sfatati i Genii, le figure allegoriche, le personificazioni: così era scomparso l'unico campo, nel quale convenientemente si potevano riprodurre le divine bellezze create dallo scalpello greco; e se anche ci fosse stato un altro campo di sentimenti e d'idee rispondenti a quelle forme, gli artisti sdegnavano di restarsene a imitare e rifare. I ritratti, ed i ricordi, che la pietà o la vanità dei sopravvissuti dedica ai morti, non bastavano alla loro attività, ed i pubblici monumenti, che si ordinavano, eran sempre pochini. Intanto la pittura s'avea dischiuso orizzonti nuovi, cercando l'ispirazione nella società, in mezzo a cui vive, e appropriandosene i bisogni, le tendenze, il gusto. Infatti, essa alimenta la nostra curiosità e bramosía di sapere con i soggetti storici, le leggende, i costumi del mondo antico e dei popoli barbari o lontani; al sentimento cristiano dà i tipi e gl'ideali cristiani rinnovati; ritrae la natura attraverso le impressioni individuali; ci ricorda quello che noi siamo e facciamo in tutti i momenti della vita e in ogni condizione sociale; sod-

disfa in mille modi la nostra sensibilità sovreccitata, il bisogno di emozioni forti, il desiderio del bello. E la scultura guardando questo campo così ricco, si sentì pungere d'una segreta invidia, e disse a sê medesima: perchè non mi metterei nella stessa via, e non farei in marmo ciò che la pittura ritrae sulla tela? E lo ha tentato.

Si è a preferenza appigliata alle scene della vita quotidiana, che facili a intendersi da tutti, assicurano fra l'artista e il pubblico una viva corrente di simpatie, e diventano facilmente popolari. Anche la scultura greca accolse tali soggetti: Polycleto fece i giocatori agli astragali, Lycio il giovane che soffia sui carboni semispenti, Styppas quello che abbrucia le interiora della vittima; e tra i monumenti ricordo il discobolo di Myrone, il distrigilatore di Lysippo, il bronzo Capitolino del fanciullo che si cava la spina dal piede. In queste situazioni i Greci non vedevano che il corpo nudo, che doveva esprimere in un tipo di bellezza o la vita, o la verità d'una movenza difficile. Ma i nostri artisti presero la maniera più realistica, e affrontarono così le gravi difficoltà del vestire moderno, che stretto intorno alle membra, senza lasciare ad esse evidenza e libertà, era sempre parso poco o punto scultorio. Superarono assai volte tale ostacolo, o facendo trasparire col movimento del corpo anche i contorni, o dando alla veste il valore di una forma che sta per sè. Perfezionarono anche la tecnica di lavorare il marmo, arrivando ad esprimere in questo i vari generi di stoffa e gli ornamenti muliebri. Ma il senso del vero o si arresta al solo esteriore, o non va più in là di certi momenti della vita insulsi e scipiti; e se domandiamo la verità del sentimento, ci dànno una grazia svenevole, affettata, voluttuosa; e se in compenso del sentimento, che non cape in quelle situazioni, domandiamo la vita fisica, l'anima che scalda il marmo, troviamo la facile levigatezza della pelle, non il marmo diventato carne e muscoli; e tra i numerosi lavori di tal genere esposti a Napoli, non ci è che il Belliazzi per darci la vita che palpita nel *Riposo* del pastore.

Più consapevole della sua dignità, meno sollecita di compiacere il volgo solleticando i sensi, è apparsa l'arte nei soggetti storici, o quando ha voluto creare il segno d'una idea. Prevale in queste opere l'espressione dello spirito agitato e commosso, non dell'anima tranquilla, che è nella maggiore e più bella parte della scultura

greca. Ed è naturale che la vita moderna, punto serena e tormentata da innumerevoli attriti, non si contenti della bella struttura di un corpo vivo e sano, ma senta il bisogno di una testa espressiva, dell'anima trasparente nel gesto, della passione che trabocca dal di dentro. Quando Dupré, uno de' più grandi scultori contemporanei, rimaneva classico nel sentimento, il Vela col *Napoleone morente* e col *Rosmini*, e poi il Monteverde col *Jenner* indicavano la via più dritta, per rispondere alle tendenze del nostro tempo. Così venne su una schiera di artisti, i quali hanno in comune il proposito di esprimere un sentimento vivo eppur misurato, un pensiero nuovo e nondimeno adatto ai mezzi della scultura, ed in ogni caso studiano la forma. Ci è qualche dissonanza in questo accordo: alcuni riproducono sempre e scrupolosamente la verità del costume, altri continuano a credere co' vecchi, che la bellezza perfetta del nudo possa far dimenticare o passare inavvertita la poca esattezza storica degli accessorii. Ma l'indirizzo comune è innegabile; e se non si son visti dei capolavori alla nostra Esposizione, le opere di gran merito sono state parecchie, e basta ricordare fra tutte *gli amori degli Angeli* di Bergonzoli, *la Schiava* del Ginotti, la *Sira* del Rondoni.

Finalmente si è notata un'altra tendenza, che rispetto all'arte nuova e ragionevole, di cui ora si è discorso, costituisce l'arte nuovissima e singolare così nel concetto, come nella forma. Nel concetto, perchè un gruppo di giovani scultori crede poter accogliere indifferentemente, senza scelta, tutto il reale, crudo, deforme o stomachevole che sia: *nil humani a se alienum putat.* Nella forma, perchè taluno si compiace di rimanere sulla creta le ditate febbrili, che dovrebbero testimoniare l'ispirazione rapida e calda, si compiace dei lineamenti appena sbozzati, che vorrebbero essere i tocchi magistrali. Questa forma era apparsa alcuni anni dietro nella pittura, ma felicemente è già morta; senza dubbio sarà lo stesso nella scultura, perchè tutti omai sono persuasi, che l'arte senza la forma precisa, corretta, accurata non è possibile: fermarsi intorno a ciò mi pare quindi inutile. Ma non è così dell'ideale brutto, che a moltissimi è parso una rivelazione. Io non intendo nè approvarlo per la sola smania del nuovo, nè condannarlo sol perchè sta in contraddizione delle regole, che il tempo e l'autori-

tà degli esempi hanno consacrate: ma in omaggio al non comune ingegno, che quegli artisti dimostrano, mi propongo di esaminare con una certa larghezza tale quistione, facendone l'obbietto del mio discorso. Interroghiamo dapprima una teorica dell'arte.

L'Idealismo dice: ogni creazione dello spirito, e quindi anche l'arte, si sviluppa in una serie di momenti; e in ciascun momento essa non ispende tutti insieme i mezzi, di cui può disporre, ma li adopera gradatamente uno per volta: così nel rappresentare l'organismo umano l'arte nel primo momento coglie l'esistenza contenuta semplicemente nello spazio, ossia la pura forma solida senza il colore. In questo grado dello sviluppo artistico, l'elemento spirituale è l'anima che vive nel corpo, e vi si manifesta nella sua sostanzialità immutabile; non è ancora l'anima ripiegata sopra se stessa, che si determina in tutta la ricchezza delle sue passioni e delle sue tendenze. Il corpo, come forma di questo contenuto spirituale, deve armonizzare con esso; e poichè il corpo ha, come lo spirito, il suo carattere fisso ed i suoi lati variabili, il campo della scultura dev' essere l'elemento generale, regolare della forma umana, purificata dalle accidentalità particolari, ossia, le forme scultorie debbon essere ideali. Ma da ciò non s'inferisce punto, che le figure possano o debbano essere poco perfettamente individuate: la forma umana non esiste in una legge astratta, ma nelle persone reali, e la infinita varietà di queste presenta alla scultura un campo inesauribile, per incarnare l'elemento spirituale in figure vive, vere, e pur nondimeno universali.

L'interiore necessità di queste deduzioni non riesce evidente a prima vista, e però conviene entrare in un ordine di fatti e di osservazioni, che servono di critica e di riprova alla teoria. L'arte, che rifà le produzioni della natura, può copiarne perfettamente l'apparenza esterna, ed illuderci; ma la mancanza della vita e del moto ci farebbe avvertiti del nostro inganno, e allora quanto più viva e più lunga fu l'illusione, tanto più amaro è il disinganno, più profonda l'avversione a quella realtà mentita. Per questa naturale reazione dell'animo nostro, che trova la sua espressione nella moralità della favola Esopiana: *oh quanta species! non habet cerebrum!*, l'arte, che vuol misurarsi con la natura, dee spontaneamente rinunziare a qualcuno de' suoi mezzi, così che la

produzione artistica possa fin dal primo momento annunziarsi come un che diverso dalla produzione naturale. E però l'arte, se tratta la forma solida, dee rinunziare al colore, e se adopera il colore, dee ridurre le tre dimensioni dell'esteso alla superficie piana: dentro questi limiti l'arte può e deve rivaleggiar con la natura.

Posto il mezzo, si determinano dall'indole sua l'indole, il carattere e le attitudini dell'arte che lo adopera. Essendochè il mezzo, quanto è meno corporeo, più è capace di esprimere l'ideale, più la prevalenza di questo è necessaria ed essenziale all'arte; inversamente, quanto è più materiale il mezzo, le forme sono più determinate, e diminuisce in proporzione la possibilità di esprimere tutte le gradazioni dell'ideale. La determinatezza della forma, ecco il proprio della scultura, ecco la sua forza, la sua grandezza, la sua eccellenza; ma è pure il suo limite, che le preclude il paesaggio e le vaste composizioni (cosa indiscutibile), e le vieta ancora (ciò che vuol mettersi in dubbio) di ritrarre i sentimenti troppo forti ed il brutto ideale umano. Questo infatti può essere accolto dal pittore, il quale ha i mezzi di temperarlo con le gradazioni e i contrapposti, che trovano luogo in una ricca composizione, che può armonizzarlo con un fondo accomodato al soggetto, può presentarlo da quel lato solo, che mentre fa indovinare il resto, riesce il meno ripugnante, può carezzarlo con la luce, e sopratutto elevarlo con quella forte espressione di sentimento, che il colore può dare. Perciò quale che sia l'ideale pittorico può sempre tener la forma ancella e subordinata. Ma per contrario quali mezzi ha lo scultore, per far divenire estetico il deforme? Non la magía delle tinte, perchè a lui tocca il solo candore del marmo, non i passaggi graduati, perchè il suo soggetto è quasi sempre una figura isolata, non un fondo artificiale, perchè il fondo della statua è il cielo vero. Da ciò si pare che la regolarità delle forme ha nella scultura, per la maggiore determinatezza del corpo solido, un valore ben più grande che nell'arte, la quale adopera un mezzo meno corporeo, i colori: la plastica si piega difficilmente alle esigenze dell'ideale brutto, perchè questo moltiplicato otto volte, quante sono le vedute che, diceva Cellini, deve avere una statua, riesce una mostruosità insopportabile. Si tollerano in plastica i lineamenti non regolari o men belli, quando rispondono alla vera natura di

una specie inferiore, o quando lo scultore è obbligato a riprodurre, come ne' ritratti, un determinato individuo. Ma se non vi è questa necessità, egli deve correggere le imperfezioni inerenti ad ogni organismo vivo. E si badi, che io non dico già, dover tutte quante le forme più perfette ritrovarsi in ciascuna statua; lo direi se si trattasse delle divinità greche; ma poichè queste non entran più nel nostro mondo, dico invece, che ogni opera ha la sua euritmía, la quale non tanto deriva dalle regole generali delle proporzioni, quanto dall' osservare ciò che in ogni caso speciale produce l' effetto migliore, il quale risulta dalla somma di bellezze, di cui un' opera è capace, e che l' artista deve religiosamente accogliere. Ma se un ideale nega assolutamente la bellezza della forma, o se contraddicendo alla più vera e nobile natura umana, ammiserisce o degrada la figura, quell' ideale non è scultorio. E allora, in mancanza di meglio, contentiamoci piuttosto di un pensiero, di un sentimento impercettibili, purchè la struttura del corpo sia armonica, la vita circoli nelle membra, e sia evidente nella elasticità dei muscoli, nella freschezza della pelle; giacchè una statua che risponda a questo tipo, come il voluto Teseo del Partenone, o il Doryforo di Polycleto, resterà sempre un invidiabile modello di bellezza.

E i sentimenti forti, estremi non convengono alla scultura, perchè le manca il colore, mezzo più che altro mai potente per la manifestazione della vita interiore, e le manca col colore la giusta espressione dell'occhio, vera sede dello spirito. Gli scultori moderni han creduto di dare più vita all' occhio, indicando con un buco la pupilla, senza por mente che così è violata la legge fondamentale della plastica, in quanto alla verità della superficie del corpo è sostituito un effetto ottico. Giovasse almeno questo peccato, chè diremmo: *felix culpa!* Ma quel buco innaturalissimo, se la statua si guarda da vicino, offende orribilmente, e soltanto da lontano può produrre l' illusione di uno sguardo intenso e profondo: or questo effetto, se non contraddice, come spesso accade, al sentimento generale della statua, si ottiene pure senza alcuna indicazione della pupilla, e basta ricordare la celebratissima statua dell' Eschine nel Museo Nazionale. E rispetto alla mancanza del colore, non nego che questo possa venir supplito dalla fantasia del riguardante, se le forme son vive; però la nostra immaginazione può fecondare

col suo portato quello che veggono gli occhi, sol quando la bellezza esterna dell'opera d'arte ferma e tira a sè come calamita gli sguardi. Ma la disperazione, l'odio, il dolore intenso convellono i lineamenti, sì che questi diventano duri, crudi, e dispiacciono, e impediscono alla fantasia di addentrarsi, immedesimarsi nell'ideale dell'artista, e lo scopo è mancato.

Guardiamo ora nella storia della scultura greca, che è la storia dello sviluppo più organico, più ricco, più perfetto, che abbia avuto quest'arte nobilissima, guardiamo come siano stati serbati i limiti che una teorica dell'arte ci ha indicati: l'assenza dei colori, la bellezza delle forme, la misura nel sentimento.

E in prima raggruppiamo i fatti relativi alla policromia. Le più antiche statue di marmo serbano evidenti le tracce delle pupille, de' sopraccigli, de' capelli dipinti, del colore dato all'orlo ed agli ornati delle vesti, o a tutto intero il vestimento (come nel bassorilievo di Aristocle); altre statue pure in marmo avevano di bronzo il cimiero, il balteo, la spada, le parti minori dell'armatura, i serpentelli sospesi all'egida. Pe' tempi più belli dell'arte valgono i frontoni del Partenone, in cui sono scarse, ma certe, le tracce di colore; la famosa Baccante di Scopa, che trascinava un pallido capro ucciso; l'Eros di Prassitèle, che aveva le ali dorate; e si racconta di quest'ultimo artista, che domandato, quale credesse la migliore delle sue opere, avesse risposto: quelle in cui Nicia (pittore) ha messo la sua mano. Anche le statue di bronzo avevano parecchie tinte; e s'indovina che ciò potevasi conseguire fondendo separatamente e con diversa lega le varie parti, come pure sovrapponendo alla fusione gli ornamenti cesellati. Ma non si arriva a comprendere come Aristonida, mescolando il bronzo col ferro, avesse potuto esprimere sulle guance di una statua il rossore della vergogna: probabilmente questo colore non restringevasi alle sole guance, o se veramente era così, dobbiam confessare che la tecnica della fusione del bronzo aveva raggiunta un'eccellenza, che neanche da lontano sappiamo intravedere: ad ogni modo è certo il fatto della gradazione di tinte in una medesima statua di bronzo. Finalmente ci erano gl'idoli cryselefantini, a cominciare da quello di Afrodite fatto da Canaco pe' Corinzi, fino ai capolavori di Fidia e di Polycleto, che avevano le parti nude di avorio, le pupille di

pietre preziose, le vesti e gli ornamenti di oro. Così tutti i generi di scultura, quella in marmo, quella in bronzo e la cryselefantina ammettevano, o necessariamente implicavano la pluralità de' colori in una statua. Questi fatti si spiegano storicamente.

Invero può affermarsi per la scultura cryselefantina, essere stato l'uso, l'opinione popolare, che richiedevano pe' simulacri delle divinità le cose più ricche e di costo, oro, gemme ed avorio. Per le parti dipinte ed i particolari fatti di bronzo nelle statue di marmo, era il gusto de' Greci che differiva sostanzialmente dal nostro; perchè noi vogliamo, nel guardare la statua, non essere distratti dalla varietà de' colori, e ci riposiamo volentieri tanto sul mite splendore del marmo, quanto sulla tinta severa del bronzo ossidato, purchè l'uno e l'altra siano uniformi; invece i Greci amavano distinguere anche nella scultura, a quella stessa guisa che nell'architettura distinguevano con i colori diversi le varie forme artistiche. Forse v'influiva anche l'educazione del loro gusto, fatta sui primitivi idoli di legno, che erano dipinti, e coperti di vesti reali e di parrucche; sicchè l'arte anche quando spezzò i tipi tradizionali, continuò nelle statue di marmo a dipingere vesti e capelli, lasciando intatto il nudo. E finalmente per le statue di bronzo era la stessa eccellenza raggiunta dalla tecnica della fusione, che spingeva l'artista a dimostrar il valore della sua arte, a far tutto quello di che essa era capace. Perciò la contradizione fra la policromía greca e la teorica dell'arte è più apparente che reale, poichè il principio estetico esclude i colori, solo in quanto vengono adoperati per contraffare il vero e produrre l'illusione del reale; ma quest'illusione evidentemente non poteva esser prodotta nè dalle tinte diverse, che aveva il bronzo fuso, nè dai materiali messi negl'idoli cryselefantini, e neanche dalle parti colorite delle statue di marmo.

In riguardo al secondo limite, alla bellezza delle forme, sarebbe completamente inutile trattenervisi così sulle generali, quando è chiaro, come la luce del giorno, che l'arte greca ha avuto un culto così intenso e costante per la bellezza, che è giunta a tradurre in un fatto quello che la natura non ha fatto, nè farà mai, l'organismo umano perfetto. Ma spero che non riuscirà grave fermarsi un momento a ricordare gli umili principii dell'arte greca, e la lunga via che ha percorsa, per toccare quell'altezza.

Lo studio della forma comincia con la tendenza a riprodurre il reale attentamente osservato, e quest' indirizzo nella storia della plastica greca apparisce la prima volta nelle opere, che risalgono al principio del sesto secolo av. C. Abbiamo altre statue più antiche e più rozze, ma in esse è tanta la mancanza di esattezza nei contorni, di verità nel rilievo, di giustezza nelle proporzioni, che non vi si riconosce l' imitazione della natura, e pajono invece fatte secondo uno schema, che aveva le apparenze, più che le forme della figura umana. Però a cominciare dal sesto secolo fino alla metà del quinto, lo studio d' imitar la natura si fece via via più vivo, e se in tutto questo periodo l' arte non arrivò a una imitazione completamente libera e naturale del corpo umano, non è da meravigliare. Poichè ogni arte bambina è naturalmente timida e titubante, non abbandona a un tratto le regole e i metodi che possiede per avventurarsi all' ignoto, corregge lentamente, e si ferma ad ogni passo che fa per assicurarsi del cammino. Inoltre la statuaria greca per lungo tempo non ebbe quasi altro còmpito, che quello di fare i simulacri degli dèi: e qui si aggiungono i legami dell' influenza religiosa alle lentezze della tradizione artistica; poichè l' arte religiosa è quasi sempre tradizionale e conservatrice, sia che trovi ne' sacerdoti l' opposizione alle cose nuove, sia nella plebe ignorante, che vuole conservate all' oggetto del suo culto le forme, sotto cui ha imparato a venerarlo. Anche i doni votivi, se col tempo potettero farsi indipendenti dalla religione, ebbero in origine carattere religioso. E però l' unico campo sgombro da influenze straniere all' arte era quello delle statue, delle bighe e quadrighe dedicate ai vincitori ne' giuochi, le quali, cominciate a usarsi intorno alla metà del sesto secolo, divennero frequentissime al principio del quinto. E coincide appunto con quest' epoca il numeroso stuolo di artisti, che fra le Ol. 70 e 80 si levarono a bella fama, Cànaco a Sicione, Agelàda in Argo, Callon ed Onàta in Aegina, Crizio e Calàmis in Atene.

Tutti questi fecero molto senza dubbio pel progresso dell' arte, ma non è agevole determinare con precisione la somma dei risultamenti ad essi dovuti. Si può affermare che la naturalezza e la verità furono raggiunte più presto nella rappresentazione degli animali, che della figura umana, perchè in questa erano più forti

e radicati i legami della tradizione: i cavalli di Calàmis furono sempre *sine aemulo expressi.* Per la figura umana il merito maggiore è della scuola realista di Aegina, che copiava i vivi modelli degli atleti: il suo tipo è uno solo, tanto che l'eroe getti la lancia, o tiri l'arco, o cada, o muoja; ma anatomicamente è vero. Mentre la scuola attica, intenta all'espressione della grazia naturale, della vita, del movimento, trascura il modellare, che è troppo esile nelle estremità, troppo muscoloso nel tronco. Però Crizio, sposando le qualità proprie degli Attici allo stile degli Aegineti che seppe appropriarsi, superò questi ultimi, come vedesi nelle statue dei tirannicidi Armodio e Aristogitone, i quali nella tensione de' muscoli esprimono la forza, la passione, l'impeto della lotta, mentre i guerrieri di Aegina mancano di tutto ciò, che la nostra fantasia cerca in una scena di eroi combattenti. Il gusto non ancora perfetto delle proporzioni è accusato dalle spalle troppo larghe pel torso, dal torso troppo corto per le gambe, dalle gambe troppo lunghe in rapporto alla persona. E ancora più addietro nel generale sviluppo delle forme restarono i capelli, il viso e le vesti: i capelli, perchè sono espressi da ricciolini artificiosamente simmetrici, che neanche in mezzo all'ardore della mischia si scompongono; la testa, perchè gli occhi sono inclinati in dentro, le sopracciglia senza rilievo, le orecchie troppo in alto, i pomelli delle gote assai sporgenti, e duri i contorni delle labbra; le vesti finalmente, perchè sono del tutto convenzionali le pieghe diritte, uguali, minuziose.

Nei marmi di Aegina il modello umano era stato semplificato, sopprimendosi le vene e le delicatezze del tessuto epidermico: a questi particolari rivolse lo studio Pytagora di Regio, che *primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.* Poi dall'osservazione più attenta delle singole parti, egli s'innalzò allo studio dei loro mutui rapporti e dell'intero organismo, per arrivare a una riproduzione più vera e schietta della natura. Myrone al contrario, senza dare un gran valore alle parti minori prese per se stesse, derivava la conformazione della figura dall'azione che si sceglieva per soggetto. Prediligeva le movenze più momentanee e difficili, e l'espressione della vita più animata: il suo Discobolo è rappresentato nel contorcimento di spiccare il salto per lanciare il disco, e la statua di Lada vincitore nella corsa raccoglieva sulle

labbra l' ultimo anelito, e nelle membra mostrava il supremo sforzo per conquistarsi la corona. Quindi il suo studio era non tanto l' osservazione del modello, che posa innanzi all' artista, quanto il raziocinio, che dalla profonda conoscenza dell' organismo deduce l' atteggiarsi del corpo in un' azione fuggevole ed istantanea. Sotto questo rispetto l' indirizzo di Myrone era idealistico, ma non per la espressione del sentimento, sibbene per le forze e le attitudini del corpo.

Quella scienza o norma generale delle proporzioni, a cui Pytagora non si sollevò, perchè l' arte non era libera ancora dalle forme convenzionali, fu creata da Polycleto, che studiando i rapporti di ciascuna parte del corpo verso la più vicina ed il tutto, stabilì un canone di proporzioni, che per lungo tempo rimase come modello di bellezza agli artisti posteriori. Le proporzioni di Polycleto fondavansi in una misura media: eran nè pesanti e massicce, nè leggiere ed eleganti, ma quadrate; esse dettero alla figura umana una perfezione superiore alla reale; ma, divenendo esclusive, impedivano la varietà nell' individuare la persona, e conducevano all' uniformità. L' altro merito che si ascrive a Polycleto è di aver mostrato come la figura in riposo si poggi sopra un sol piede. Nelle statue più antiche il peso del corpo era più o meno egualmente distribuito sull' uno e l' altro piede; ma così il momento rappresentato non riusciva chiarissimo, potendo convenire quell' atteggiamento anche al passaggio dal riposo al movimento: invece Polycleto distinguendo nel riposo l' attività che vi è contenuta, e accentuando questa, pervenne a render quello più evidente. L' invenzione dell'*uno crure insistere,* e lo studio delle proporzioni rispondono entrambi alla parte formale dell' attività artistica; infatti Polycleto non altrimenti intese la bellezza, che come idealità del corpo: quindi nel rappresentare gli dèi riuscì inferiore al soggetto, benchè nelle figure umane sia stato superiore alla natura, e nel concorso per una statua di Amazzone (poichè questa non richiedeva una grande bellezza spirituale) abbia vinto lo stesso Fidia.

Da questo punto lo sviluppo delle forme non procedendo più indipendente, perchè si collega, anzi serve all' espressione del sentimento, vuole in connessione di questo essere studiato. Apparisce il sentimento nella statuaria greca appena che nelle forme si

rivela lo studio della natura; giacchè la statua più antica, in cui tale tendenza è manifesta, l'Apollo di Tenea nella Glyptoteca di Monaco, è la stessa che nel volto sorridente esprime la grazia e la benevolenza del dio. Però le scuole che si dedicarono, come l'aeginetica, esclusivamente a ritrarre il nudo, il modello vivo, si arrestarono, per la manifestazione del sentimento, a questo sorriso delle statue primitive, e lo stereotiparono anche sul viso de' combattenti, dei feriti e dei morti. Non fu lo stesso nella scuola attica: Calàmis studiava la natura, per arrivare all' espressione giusta del sentimento, e la sua Sosandra (di cui può darci approssimativamente un' idea la Penelope del Vaticano) venne celebrata anche ne' tempi più tardi per la grazia e la verecondia, evidenti nel sorriso lieve e dignitoso, e nelle vesti acconciamente disposte.

Nelle rappresentazioni de' Numi Fidia raggiunse un' idealità, che parve meravigliosa a tutto il mondo antico, e che difatti segnava per la Religione greca un nuovo momento. Negli Dèi vide non le loro manifestazioni individuali e contradittorie, che limitavano la divinità e l'abbassavano al livello umano, ma il vero ed essenziale carattere divino, e lo espresse nella calma e nella serenità della forza sovrana, che apparisce amica e benevola agli uomini. I caratteri speciali non li trascurò: conformi al mito sono gli attributi, il sesso, l'età; e gli stessi miti proprii del Nume sono rappresentati negli accessorii della sua figura, e nei frontoni del tempio. Ma tutto ciò era secondario, e il carattere divino nella sua generalità rimanea sempre fondamentale nel simulacro di ogni Nume; sicchè l'Afrodite, che più tardi nella Callipigos parrà una cortigiana, esce Afrodite Urania dalle mani di Fidia, e il suo scolare Agoracrito potè senza sforzo mutare in Nemesi un' Afrodite.

In tal modo si chiuse nella sua pienezza la sfera ideale: con Polycleto l'idealità del corpo umano, con Myrone l'idealità della vita fisica, con Fidia l'idealità del sentimento; e gli dèi, gli eroi, gli uomini eran tutti e sempre superiori all' uomo reale. Nè per ciò rimaneva preclusa all' arte la rappresentazione di quello che deviava dal tipo più elevato di dignità e di perfezione; poichè l'irregolare e il deforme, rimossi dalla figura divina eroica ed umana, furono lasciati ad una sfera inferiore, ai Satiri, ai Sileni, ai Centauri, ai Giganti: con questa separazione l'arte raggiunse nell' una e

nell'altra sfera la più grande eccellenza, l'espressione della bellezza perfetta nell'una, della grossolana vita de' sensi nell'altra.

L'opposizione fra questi due campi sparisce via via, con lo stesso processo che nella poesia drammatica gli eroi della tragedia perdendo la grandezza di sentire e di volere diventano uomini, e i personaggi della comedia smettendo il grottesco del ridicolo si differenziano dagli eroi, non tanto pel modo di sentire e di parlare, quanto per le situazioni diverse in cui si trovano. Così nell'arte il ravvicinamento fra le due sfere avvenne, scendendo l'una dalla sua altezza, sollevandosi l'altra dalla sua bassezza, e confondendosi in una sola. Difatti gli esseri inferiori alla natura umana, crescendo in numero ed importanza, furono anche nobilitati: Prassitèle fece un Satiro pari in bellezza al suo bellissimo Eros, la testa di Medusa non più deforme ed orribile divenne bella e malinconica, e con ragione è ancora in dubbio fra gli Archeologi se il vaghissimo Narciso di Pompei sia Pan o Narciso.

Nella sfera dei Numi l'arte posteriore predilesse quelli che incarnavano meglio il tipo della gioventù e della grazia: e per individuarli con maggiore determinatezza, adottò forme più carnose, più svelte ed eleganti, più morbide nelle giunture: così i caratteri che distinguono le più belle opere dell'età precedente, finezza, precisione, concatenamento e tensione de' muscoli in accordo della compagine interiore delle ossa, venivano abbandonati per un modellare indeciso, molle e alquanto gonfio. Anche il riposo di Polycleto parve all'età seguente troppo severo: quindi Prassitele aggiunse alla figura un qualche oggetto, che servendo di appoggio alla parte superiore del corpo, mutava il riposo in abbandono; e Lysippo, per dare più leggerezza alle sue statue, tornò a farle posare su entrambi i piedi, ma più in atto di andare che di stare. In questo studio della grazia si perdea di vista l'ethos divino, e i Numi diventavano amabili figli degli uomini, com'è chiaro nelle statue di Afrodite che esce dal bagno, e di Apollo che scherza con la lucertola.

Nè solamente troppo severo, ma anche troppo sereno parve più tardi l'ideale Fidiaco: perciò il benevolo sorriso del Zeus Olimpio scompare sotto le chiome leonine e la fronte annuvolata del busto di Otricoli, perciò Scopa ritrae nell'Apollo un estatico entusiasmo,

nella Menade la follía dell' ebbrezza; perciò l' Apollo di Belvedere è divinamente corrucciato, e l' eroe di Lysippo affaticato e stanco. Messa per questa via, l' arte greca giunse a rappresentare anche i sentimenti più forti, e in ispecialità il dolore, ma rinchiudendosi nell' campo dei soggetti eroici; poichè in un mondo quasi sovrumano il pathos poteva essere meno concreto, più puro, più nobile che nel mondo reale: così eran salve la dignità e la compostezza della figura, che avrebbero dovuto spesso venir sagrificate, nei soggetti puramente umani, alla verità dell' espressione. La Niobe non corre in soccorso delle figlie, nè queste si difendono, come parrebbe naturale; ma l' una sentendo la collera divina è impietrata, le altre affascinate dal pensiero della morte inevitabile. Così nello stupendo gruppo di Pasquino, così nel Laocoonte, così in un altro gruppo, che destando raccapriccio e ripugnanza, non avrebbe dovuto entrar nella scultura, il Toro Farnese, l'espressione della verità naturale è sottomessa alla bellezza della forma.

Nella rappresentazione dell' uomo penetrò il realismo allorchè divennero frequenti i ritratti: questi dapprima, quando eran rari, davano l' uomo idealizzato, come anche le statue degli atleti erano iconiche solo in pochi casi determinati. Ma a quel modo che narrando le vite de' grandi uomini, la storia scritta ha in prima usato covrir di oblío i loro difetti, e in seguito è entrata dapertutto, e sin nella vita privata, così nella statuaria greca il realismo invase i ritratti. Con esso però si avanzava di pari passo lo studio d' intendere ed esprimere il valore spirituale, che hanno le forme devianti dal tipo regolare, e così nacquero i volti caratteristici. Nè è senza significato, che per questi l' opera d' arte finisca al busto, ovvero che la persona venisse ammantata, se doveva essere intera; perchè una testa molto espressiva è sproporzionata al tronco, e richiamando esclusivamente a sè gli sguardi, uccide il resto della persona.

Al contrario nelle rappresentazioni generiche dell' uomo l' arte rimase col nudo, e con l' ideale bellezza del corpo, rimutando solo le proporzioni di Polycleto, per seguire il gusto del tempo, che tendeva alla leggerezza ed all' eleganza. Così Eufrànore restrinse il petto ed il ventre, e Lysippo, compiendo la innovazione, allungò le braccia e le gambe, rimpicciolì la testa, che da allora acquistò

la sua piena bellezza, in ispecie pel trattamento più naturale dei capelli in masse piccole e corte. Ma con ciò stesso la testa non acquistava un'importanza maggiore del tronco e delle altre membra, perchè non mirava al di là della vita corporale e presente, e i desideri e le idee, di cui era capace, si esaurivano in una movenza o nel riposo.

Così la Grecia arrivando nell'ultimo suo periodo a ritrarre il sentimento passionato ed i volti caratteristici, superava il campo, che aveva dapprima assegnato alla scultura. In quel campo, se è vero che ogni arte ha la sua propria parola, si conteneva il vero elemento della scultura, la bellezza del corpo umano animato da un tranquillo sentimento. Spingendosi fuori di questo terreno, abbiam veduto che l'arte greca dovè cedere a transazioni e compromessi, per non violare le ragioni della bellezza del corpo: si rinchiuse, cioè, nel mondo eroico per l'espressione del dolore intenso, e per dare i lineamenti caratteristici dovè o restringersi al busto, o ammantar la figura. Ma è inutile rimpiangere la splendida età di Fidia, quando i tempi mutati c'incalzano e c'impongono le loro esigenze. Come nelle scienze naturali la teorica dei tipi fissi, irreducibili cede innanzi a quella del passaggio e della transizione da una specie all'altra, così nelle arti rappresentative abbiamo già una scultura pittorica, e una pittura musicale. Accettiamo dunque l'invasione che la scultura, fin dai buoni tempi della Grecia, ha fatto nel campo della pittura; ma bastò fin là, e non pretendiamo di trasportare nella scultura tutto quello che è proprio della pittura, e confondere i caratteri sin qui distinti delle due arti sorelle.

Gli artisti novatori possono addurre in contrario, che la teoria dell'Idealismo essendo una costruzione o dommatica, o fatta manifestamente sulla storia dell'arte greca, e che quest'ultima avendo, insieme alle forme universali, elementi particolari e propri della vita nazionale di quel popolo, non possono avere nè l'una nè l'altra un valore assoluto nella quistione: sicchè la sola ragione positiva qui addotta, per dimostrare la limitatezza della scultura, è l'impressione troppo spiacevole, che producono le forme non belle quando sono palpabili o solide. Ma l'Arte, aggiungono essi, non può arrestarsi nel suo cammino pel fragile ostacolo di un'impressione; questa è un pregiudizio, che dee fatalmente cadere col progresso de' tempi.

Mi sia permesso però di rispondere, che quell' impressione, se reale, è già una ragione sufficiente; e perciò volendo prescindere da tutte le teorie generali, la quistione si riassume per me nell'assicurare la certezza di quell'impressione. E la cosa diventa più facile, se invece di confonderci tra le inevitabili contraddizioni del presente, che annebbiano la serenità del giudizio, guardiamo il periodo, in cui l'attività nazionale è più rigogliosa e spontanea; perchè se io non credo alle leggi universali, che regolano le produzioni della fantasia umana in tutti i tempi e in tutti i luoghi, credo al carattere nazionale, quando viene dimostrato dalla storia, ed alle specialità del gusto letterario ed artistico, che in quello si fondano. Prendiamo dunque la pittura del Risorgimento. Il suo soggetto, dice Taine, è l' uomo, però non quello della vita reale, nel suo costume ordinario, nelle sue abitudini giornaliere; poichè l'arte italiana, a misura che progredisce, evita sempre più l' esattezza scrupolosa, la rassomiglianza positiva, e appunto al cominciare della grand'epoca cessa di mettere ne' quadri i ritratti, di cui i pittori antecedenti popolavano i loro affreschi: sicchè il gran passo, che separa l' arte sviluppata dall' arte incompiuta, è l' invenzione delle forme perfette, che viventi non si veggono con gli occhi del corpo, ma si scoprono con gli occhi della mente. E se nel personaggio ideale, che è il centro della pittura classica italiana, si distingue l'anima e il corpo, è facile notare, che tutte su questo convergono le preferenze, essendo la forma per quei pittori non un mezzo, ma uno scopo. Ciò che volevano rappresentare era principalmente il corpo sano, attivo, energico, ricco di tutte le attitudini atletiche ed animali, il corpo ben proporzionato nelle sue parti, nobilmente panneggiato, messo in un'attitudine così felice, circondato d'altri corpi così bene aggruppati, che l'opera desse l'idea di un mondo eguale all'antico Olimpo, o superiore certamente al reale. Quell'arte non lascia altro a desiderare, che una più vera compenetrazione dell'idea con la forma; poichè il sentimento pagano era stato rinnovato dallo studio delle lingue e letterature classiche, ma le istituzioni e i riti del Medio Evo sussistevano ancora: perciò in tante opere pittoricamente bellissime voi vedete uno spiacevole contrasto fra il soggetto e le figure. E tuttavia nessun popolo moderno può vantare un'arte maggiore di quella nostra, per

la semplice ragione che la forma da essa adoperata fu una vera e propria sua invenzione. Gli antichi monumenti allora conosciuti erano così pochi e radi, che i tesori d'arte creati dal Cinquecento è impossibile siano derivati da essi per mezzo di un'imitazione meramente riproduttrice. Essi dettero l'ispirazione, fecero divinare l'eterna bellezza dell'ideale greco; ma fu il popolo italiano che sentì e rifece con la più grande spontaneità ed originalità quell'ideale.

Siamo noi mutati? in parte, senza dubbio. Ma mutati a segno, da poter dire nostra l'arte che non ha un palpito per la bellezza, non l'aspirazione per un mondo migliore, l'arte che c'inchioda al reale più desolato, più basso, più inestetico? Nessuno di voi lo afferma. Quella sarà dunque l'arte di un avvenire, che speriamo non arrivi, ma non l'arte del nostro tempo.



Prezzo Cent. 70.